

Chihaia, Matei

Dramatizar el cuadro: Los Guernicas de Hessens/Resnais y de Arrabal

VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria

18, 19 y 20 de mayo de 2009

CITA SUGERIDA:

Chihaia, M. (2009) *Dramatizar el cuadro: Los Guernicas de Hessens/Resnais y de Arrabal [en línea]. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3528/ev.3528.pdf*

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Dramatizar el cuadro: Los Guernicas de Hessens/Resnais y de Arrabal

Matei Chihaia
Universität zu Köln

Resumen

En los años cincuenta, la película *Guernica* de Robert Hessens y Alain Resnais y la pieza *Guernica* de Fernando Arrabal ofrecen una puesta en escena del célebre cuadro de Picasso. Su dramatización no solamente cimenta el ícono *Guernica*, sino que también reitera un problema de representación, una vertiente iconoclasta, relacionada al traumatismo del bombardeo. Por lo tanto, cuando el cine y teatro de vanguardia retoman la forma del “*tableau vivant*” para personificar las figuras del cuadro, buscan también recursos para distanciar esta personificación y reestablecer la problemática original, presente ya desde la primera puesta en escena del mural en el pabellón de la Exposición universal de 1937.

Palabras clave: *Bombardeo de Guernica – Cine – Teatro del absurdo – Tableaux vivants – Vanguardia*

Los historiadores del arte suelen enseñar reproducciones de los cuadros mientras los comentan. Los filólogos distribuyen copias de los textos en los que trabajan. Ambas profesiones desarrollan su argumentación a partir de una base material, de lo que se puede ver o leer. Es más difícil hablar de los intersticios entre las artes, de los estados intermedios que transforman la pintura en textos, los cuadros en películas, y el original en un conjunto de reproducciones. Mostrar unas obras, comparar sus soportes materiales, sus temas, sus estructuras respectivas, su pertenencia a unos géneros, puede ser un ejercicio útil para mejorar el conocimiento de cada obra por separado. Sin embargo, la unidad de cada género, de cada medio de comunicación se opone a una dinámica de la imaginación que no puede quedar satisfecha con las imágenes artísticas de la realidad (Castoriadis 1975: 493). Trataré de ilustrar esta idea del filósofo político Cornelius Castoriadis por el cuadro célebre que Picasso dedica a la memoria de Guernica, su difusión a través del teatro y el cine de los años cincuenta, y más precisamente la puesta en escena y la dramatización que la lleva fuera del marco de la pintura. La obra del pintor comprometido se *realiza* y se *transforma* por esa difusión suya. El mural cobra vida gracias a un proceso de recepción que se aleja cada vez más del soporte material del cuadro original, de su tema y su estructura. A medida que se diluye la pintura, asoma una imaginación traumática, aflora lo que no se puede representar. Por lo tanto *Guernica* no es solamente un “ícono del siglo XX” (Van Hensbergen 2005), sino que también expresa un problema de representación. La voz que comenta la conocida película *Guernica*, de 1950, se refiere a este problema cuando dice: “Uno no puede figurarse un niño con el vientre abierto, una mujer decapitada, un hombre que vomita toda su sangre de una vez” (“*On se représente mal un enfant éventré, une femme décapitée, un homme vomissant tout son sang d’un seul coup.*” El texto es de Paul Eluard, la cita de Bernadac / Breteau-Skira 1992: 21). En otras palabras, se llega a las límites de lo imaginable. No hay imagen que sea adecuada a los efectos devastadores del bombardeo y en especial a lo que sufrieron los habitantes de *Guernica*. Por cierto, se publicaron fotografías de las ruinas y del mismo bombardeo y hasta de las víctimas, según los procedimientos de la fotografía documental de aquella época (López Mondéjar 1997: 166), pero aún estos documentos pese a su objetividad o su compromiso político no logran expresar el sufrimiento de las víctimas, el duelo de los sobrevivientes y el trauma de los civiles que se veían convertidos en el blanco de una aviación despiadada. El cuadro cubista de Picasso contiene una semilla de este duelo indecible aunque, a primer vistazo, no sea más que una acusación de la violencia que se inflige, sin discriminación, a hombres armados, a madres, a niños y animales. Por eso pienso que la obra no es totalmente ajena al fenómeno de su recepción. El propio propósito del cubismo, el programa de la vanguardia, anima una dinámica de recepción que lo va convirtiendo en uno de los emblemas del

pacifismo mundial. El propio artista abre las dos vertientes de su recepción, que se caracterizan por su tendencia de cristalización o iconoclasta respectivamente: el éxito del cuadro se explica por un lado porque propone una imagen, una forma de representación, da una cara al asunto casi inimaginable de la agresión contra todos los habitantes de una ciudad. Por otro lado, encontramos en la historia de su recepción intertextual y transversal una serie de obras que quieren desatar el potencial iconoclasta que duerme en la obra de Picasso y se resiste a su fijación como obra canónica. Los manifiestos de la vanguardia cuya teoría ha analizado Peter Bürger atacan los marcos de representación fijados por las distintas artes. Ya que el programa estético de la vanguardia rechaza lo concluso, lo acabado de la obra, se opone también a su colocación en un museo como institución del arte autónomo, y la consecuente separación estricta entre arte y realidad. Los vanguardistas prefieren que las acciones artísticas se manifiesten fuera de estos marcos, e independientemente de estas formas, para sorprender al público y distanciarlo de sus costumbres de ver la realidad y el arte. De este programa resulta una nueva forma de compromiso político (Bürger 1974: 126-127). La primera exposición del mural de Picasso, en el pabellón de la República Española en la Exposición internacional de París de 1937, cumple muy bien estas exigencias. Lejos de ser una obra de arte autónoma, lejos de todo museo, se ubica en el pabellón de la República al lado de una fotografía sobredimensionada del poeta García Lorca, asesinado por los franquistas, para acusar los crímenes de guerra y plasmar la identidad cultural de un estado progresista (Hensbergen 2005: 54-81). A partir de esto arranca una recepción del cuadro que trata de reanimar el programa vanguardista, y lo hace a menudo a través de un cambio de géneros o soportes materiales.

El aspecto que trataré de profundizar será la dramatización de la obra por medio del cine y del teatro. Dramatización que significa, por un lado, evitar que *Guernica* llegue a ser un objeto de arte museal, apartado del sufrimiento humano, y, por otro lado, convertir la obra en una metáfora o metonimia de los acontecimientos históricos. Por lo tanto, como nota Contreras en su exhaustivo estudio de la memoria cinematográfica de *Guernica*, “algunas de las películas más conocidas [...] hacen referencia más al cuadro de Picasso que al hecho que le dio el nombre” (2000: 63). Aquí me limitaré a comentar el cortometraje de Alain Resnais y Robert Hessens de 1950 y la breve pieza teatral de Fernando Arrabal, estrenada en 1961; también me centraré en su estética vanguardista más que en el problema de memoria histórica. Ambas obras comparten un interés especial en la vida de los personajes de *Guernica*, reanudando así la tradición de la pintura viviente (“*tableau vivant*”), una forma dramática típica del siglo XIX que expresa la canonización, la vertiente icónica de la obra. El “*tableau vivant*” toma un cuadro conocido como punto de partida de un juego dramático, en el que sus personajes son interpretados por personas reales y parecen cobrar vida. El cineasta y el dramaturgo del siglo XX retoman esta tradición con fines vanguardistas: mantienen la dramatización del cuadro, pero cuestionan radicalmente todo lo que puede salir como pose estatuaría y monumental –Hessens/Resnais con los recursos del cine, Arrabal con la poética del teatro absurdo.

Sólo trece años separan el cortometraje de Hessens y Resnais de la Exposición internacional de París, pero son los años en los que la Segunda Guerra Mundial y el genocidio han radicalmente puesto en duda todas formas de representación, de ficción dramática. Las películas más importantes de estos años empiezan a experimentar con formas de cine radicalmente distintas al teatro. *Guernica* (1950) es un cortometraje de animación, en la cual, según los dichos del guionista, Robert Hessens, las obras de Picasso servían de pretexto: no se trata de un documental sobre una obra particular o de una biografía del artista, sino de una ficción cinematográfica, una dramatización cuyas papeles se distribuyen entre las obras de Picasso (“*Ici, il ne s’agit pas d’un documentaire analysant telle ou telle toile d’un artiste pas plus que d’une narration de sa vie, mais d’un drame fiction interprété par l’ensemble des œuvres de Picasso.*” Bernadac/Breteau-Skira 1992: 26). Estas obras sirven como personajes, a partir de los que se arma una narración fílmica (un “*drame fiction*”, *ibid.*). Un breve genérico escrito avisa al espectador que el argumento de este film se basa en el cuadro *Guernica* de Picasso. La paradoja de una acción arraigada en una imagen fija plantea el proyecto estético del cortometraje. El propio Picasso apoya la

paradoja expresando su contento frente al proyecto de Resnais en el que sus obras actúan como unas estrellas de cine ("*comme des vedettes*"), lo que él personalmente prefiere a su existencia en los libros de arte y los museos (Fleischer 1998: 52-53). De hecho, el montaje del realizador Alain Resnais enlaza varias tomas de obras de Picasso, empieza por sus cuadros de juventud, pasa por *Guernica* y los esbozos preparativos para terminar con las esculturas que ocupan los últimos tres minutos de la película. El comentario de dos voces en *off*, de hombre y de mujer, que alternan una prosa comprometida y pasajes líricos, lamenta la suerte de *Guernica*, sugiriendo así que el conjunto de la obra del artista se pueda leer como una alegoría de la guerra civil y en particular una ilustración del crimen cometido por el bombardeo de la ciudad vasca. No sólo el comentario, sino también el montaje, que interrumpe la serie de las obras de arte por unas fotografías (siendo la más destacada la de las ruinas de *Guernica* al comienzo de la película), propone una estructura en tres partes. Mientras que los cuadros del joven Picasso ilustran la vida del pueblo antes del bombardeo, los fragmentos del mural *Guernica* y los esbozos muestran el ataque aéreo y la destrucción de la ciudad. En los últimos minutos del *film*, unas esculturas quieren evocar a las víctimas, a los cuerpos; además hay un atisbo de esperanza en la figura del "hombre del carnero" que surge del desastre como un símbolo humanista. Robert Hessens resume la distribución de las tres partes de manera lapidaria; según comenta, el montaje representa a los que morirán, a los que se está asesinando, a los muertos (Bernadac/Breteau-Skira 1992: 26). Consecuentemente, la película muestra muy poco el mural de Picasso, es decir sólo unos cuatro de los doce minutos totales, lo que es probablemente una manera de subrayar que el *Guernica* no basta para expresar la realidad del bombardeo de *Guernica*. También la puesta en escena del cuadro se concentra en la "lámpara" (parecida a un ojo) que constituye un eje central de la composición, y en algunos personajes que dejan la impresión de que el cuadro representa realmente una acción con protagonistas. Sólo algunos segundos muestran toda la composición del mural. En las obras del joven Picasso que se enseñan en los primeros cinco minutos de la película, predominan igualmente retratos y representaciones figurativas, mientras que sus cuadros cubistas y las numerosas naturalezas muertas se restringen a unas apariciones escasas. De esta preferencia por el período azul con sus arlequines y mendigos resulta la impresión de que la película procura humanizar, o sea personificar, a los cuadros, enfatizar su poder figurativo. Emplea varios procedimientos fílmicos para desprender mejor a los personajes de su entorno. Por ejemplo la sobreimpresión permite proyectarlos en otro fondo y desplazarlos sobre éste, creando así la ilusión de movimiento. Sin embargo, el afán de personificación contrasta con un montaje brusco y discontinuo. La primera aparición de *Guernica*, un primer plano en el detalle intermitente, como si alguien parpadeara (ojo) o si se accionara un interruptor (lámpara), hace aparecer y desaparecer la imagen, reforzando no solamente un efecto mimético del ojo-lámpara, sino también –por medio de las intermitencias traumáticas– el problema de representación. Mientras que los primeros siete minutos de la película evocan la vida humilde de pueblo y los sufrimientos de la guerra civil en general, la salida en escena del cuadro *Guernica* significa una dramatización radical, que convierte a las figuras del artista en imágenes de la muerte. El "*tableau vivant*" sólo confiere una realidad y movilidad a los personajes ficticios para enfatizar su desaparición y su muerte. Para variar las palabras del artista, Resnais no nos muestra los cuadros como estrellas, sino más bien como cadáveres –como símbolos de la barbarie fascista (Contreras 2000: 65). Consecuentemente, el trabajo del realizador en la representación de la obra de Picasso es el de un iconoclasta, y se corresponde muy bien con los recursos cubistas: recorta con pedazos de diario, títulos anunciando las palabras "Guerra", "Fascismo", "Guernica", "Resistencia" (Contreras 2000: 64), fragmenta el mural, toma sus detalles desde ángulos audaces, las asocia en vertiginosas sucesiones de planos, la somete a efectos de luz dramáticos hasta que parece cobrar vida y perderla otra vez. Unos planos cinematográficos memorables muestran cómo surgen las imágenes sobre el fondo de unos muros cubiertos por *graffiti*. Luego, el muro acribillado a balazos, vuelven a desvanecerse las figuras sobreimpresas en él. El punto extremo de la violencia iconoclasta convierte a las obras de arte en víctimas casi humanas de la violencia. Encontramos el mismo extremo en otra película de Resnais, *Visites aux artistes* (dedicada al pintor Henri

Goetz), donde la película acaba por mostrar cómo se quema el cuadro que había estado en su centro, haciendo del cortometraje el único documento, el único testigo de su existencia (Fleischer 1998: 9).

Por lo tanto emerge, en la dramatización iconoclasta del cuadro, una dialéctica inherente al arte de vanguardia: no puede aceptar una puesta en escena triunfal, como solía ser la de los “*tableaux vivants*” decimonónicos, en los que unos burgueses cultos celebraban a los artistas canónicos, componiendo una escena dramática a partir de sus obras. Más bien, la visión vanguardista de la pintura viviente lleva la personificación del arte hasta la transgresión y la muerte. El arte de montaje de Alain Resnais no solamente equipara *Guernica* con otras obras de Picasso y con imágenes documentales que le confieren una vida, una presencia dramática muy distinta de lo que puede experimentar un visitante del museo Reina Sofía, sino que también evoca el sufrimiento y la destrucción masiva cuyo testigo, e incluso cuya víctima parece ser el mismo cuadro. Por eso, la película ha inspirado una serie de artistas que retoman la herramienta principal del film –el montaje– para distanciar una imagen quizás demasiado habitual del cuadro de Picasso. Sólo quiero mencionar los conocidos trabajos del Equipo Crónica, unos artistas valencianos, que, todavía en tiempos de Franco, hicieron una serie de extraordinarios *collages* políticos relativos a *Guernica*. En particular una obra como *Túnel de tiro* me parece directamente vinculada con la puesta en escena de los cuadros “asesinados” en el *film* de Resnais (Dalmace 2002: 108).

Más radical aún es la vertiente iconoclasta del teatro absurdo, en la pieza *Guernica* del joven Fernando Arrabal. Como todo el teatro de juventud de este prolífico autor se centra en una pareja de ancianos, Fanchu y Lis, en cuya vida irrumpe, de repente, la guerra y la muerte. Escrita después de la película de Hessens/Resnais, la obra de Arrabal le debe mucho, y no sólo en un nivel estético. También su comentario sobre los motivos del bombardeo señala un vínculo intertextual. La voz de la película comenta cómo “el bombardeo tenía el objetivo de experimentar los efectos combinados de bombas explosivas y de bombas incendiarias en una población civil” (Bernadac/Breteau-Skira 1992: 21). Arrabal cita esta afirmación en un diálogo entre Lira, una anciana y su marido, que se van convirtiendo en víctimas del bombardeo mientras lo comentan: “¿Por qué han destruido la casa?”, pregunta ella, y él contesta: “Te lo tendré que repetir todo el tiempo: (*silabeando*) están ensayando bombas explosivas e incendiarias. [...] Tienen que ensayarlas en una ciudad habitada” (Arrabal 1997: 532). La realidad implacable y absurda de los hechos discrepa con la finalidad que construye el diálogo, ya que los dos ancianos procuran justificar su propia muerte por los argumentos de sus verdugos.

En el ámbito del teatro absurdo, el acontecimiento histórico se limita a este razonamiento pervertido y a dos elementos icónicos: el árbol de *Guernica* y la mujer del cuadro de Picasso. Una acotación al comienzo del texto explica la significación única de aquel roble: “En *Guernica* está el árbol de las libertades vascas que resistió en pie a la destrucción de la ciudad” (Arrabal 1997: 516). El árbol que permite cobrar ánimo entre los bombardeos surge finalmente en fondo de la escena tras desmoronarse la casa de los ancianos, y halla un eco en la canción vasca “*Guernikako arbola*” que cierra el único acto de la pieza de teatro (Arrabal 1997: 537). El otro elemento icónico que relaciona la acción absurda con el acontecimiento histórico son dos personas mudas, en las que el público puede reconocer a las figuras del cuadro de Picasso: “Durante el bombardeo atraviesan el escenario, de derecha a izquierda, UNA MUJER y UNA NIÑA con aspecto irritado e impotente (ver cuadro de Picasso)” (Arrabal 1997: 520). Como un típico “*running gag*”, un recurso cómico de repetición que Arrabal encuentra en las comedias de cine mudo por las que tenía afición (Torres Monreal 1997: 3), la mujer y la niña vuelven a atravesar la escena, llevando consigo cada vez más armas, hasta que, en su aparición final, queda sola la madre, y trae consigo un pequeño ataúd. Se mezclan a la referencia explícita a Picasso reminiscencias de las leyendas alrededor de Juana la Loca y el modelo dramático de *Mutter Courage* (1941), de Brecht, que va de desilusión en desilusión hasta hacer llorar a todos sus niños. Tan icónica como el árbol, la aparición de la mujer pintada por Picasso se parece a un “*tableau vivant*”; sin embargo la ilusión de vida, en su caso, queda incompleta. Más bien su

presencia muda y con una expresión facial inmutable, con su “aspecto irritado e impotente (ver el cuadro de Picasso)” (Arrabal 1997: 536), es la de una *zombie*, que oscila entre muerte y vida. Cruza la escena sin comunicarse con los protagonistas, sigue siendo, como si fuera en el cuadro, objeto de contemplación, objeto de asombro. Como es típico del teatro absurdo, hay muy poca comunicación o interacción. La desmemoria del anciano y el sufrimiento de la anciana, encerrada por el primer bombardeo en el retrete de su propia casa, donde se está hundiendo entre los cascotes que caen de lo alto, impiden un diálogo coherente. Aún menos intercambios hay con las figuras secundarias que, al igual de la mujer, atraviesan la escena o aparecen de pronto, como unos fantasmas. Ninguno de ellos parece ver los sufrimientos de los ancianos o querer ayudarlos. Primero aparecen un escritor/realizador/guionista y un periodista, en los que se mezclan la caricatura de Ernest Hemingway (reconocible por su acento inglés), autor de *For Whom the Bell Tolls* (1940), y la de André Malraux, cuyo libro *L'Espoir* (1937) celebra la lucha de las brigadas internacionales. Ambas novelas inspiraron adaptaciones cinematográficas de éxito, como la que se propone realizar el “escritor” de Arrabal. En el drama destaca la inadecuación de tales representaciones al dolor de las víctimas. En vez de ayudar, el periodista toma notas, y el escritor da vueltas en torno a Fanchu, y afirma, frente al periodista:

Añade que estoy preparando una novela y una película sobre la guerra civil española. [...] Este pueblo heroico y lleno de paradojas en el que se refleja el espíritu de los poemas de Lorca, de los cuadros de Goya y de las películas de Buñuel demuestra en esta guerra atroz su valor, su capacidad... (Arrabal 1997: 519)

Como en burla, Fanchu retoma, después de que se han marchado los extranjeros, otra historia: “¿Quieres que te cuente la historia de la mujer que fue a orinar y se quedó enterrada por los escombros?” (Arrabal 1997: 520). Lo grotesco y banal de una historia sin héroes se opone así a una versión espectacular de la guerra civil, que cuenta con una cultura de maestros en el arte. Frente a la cultura de las *élites*, Arrabal se propone mostrar la simple tristeza y vaciedad de la muerte. Todas las reacciones convencionales evocadas por Fanchu, establecer un testamento, avisar a la familia, rezar a Dios, resultan inútiles: no hay bienes que legar, los parientes ya se han muerto, y los ancianos han dejado de creer en Dios. Incluso la memoria de los hechos pasados no tiene sentido ya que el anciano sufre de amnesia. En esta situación, sólo les queda reírse de la muerte a los ancianos, y en esta risa final se manifiesta el sufrimiento sin ninguna carga simbólica.

En el contexto de esta visión absurda del mundo, la mujer de Picasso desempeña un papel ambivalente: por un lado pertenece al *canon* de una cultura de *élite* mundialmente conocida, a los íconos de una cultura española progresista, como los Goya, García Lorca y Buñuel que ensalza el escritor. Por el otro lado, su presencia permite reflexionar esa misma dialéctica del arte revolucionario: el orden estético de la pintura hace de ella un objeto de contemplación, la distancia de los protagonistas; sin embargo, ella misma tiene un sufrimiento en el que se refleja el de Fanchu y Lis: pierde a su hija en el bombardeo. En otras palabras, Arrabal confirma el poder excepcional del cuadro de Picasso, y pone de relieve uno de sus ejes dialécticos. En el personaje de la mujer y de su niña, el cuadro cobra vida para poner de relieve la diferencia entre el sufrimiento íntimo de Fanchu y Lis y la representación de este sufrimiento en el arte y en la prensa.

Para concluir, Hessens/Resnais y Arrabal no solamente usan el *Guernica* como un ícono que da una cara al crimen de guerra que fue el bombardeo de la ciudad vasca, sino que comparten también una actitud iconoclasta frente al arte, en la medida en que retoman posiciones de la vanguardia. Las dramatizaciones pueden encontrar esta actitud en el propio mural, creado como un manifiesto político, y no como una obra de arte autónoma dedicada a un museo. Ambos propósitos se compaginan por una transformación de la tradición decimonónica del “*tableau vivant*”, de las figuras que cobran vida en una escena de pesar y de muerte: Por un lado cobran vida los personajes como un ícono de la experiencia de *Guernica*, por el otro expresan traumatismo de la misma experiencia por el arte del montaje

o del drama absurdo, arte que vuelve a desdibujar los rasgos de las personificaciones pintorescas.

Por cierto, quedan dos diferencias importantes entre las obras de Resnais y de Arrabal: Primero, los recursos específicos del cine sirven para animar los cuadros de Picasso, liberar las figuras de su fondo, otorgarles una apariencia de vida distinta de la forma de la pintura, mientras que, en el contexto de la pieza de teatro, la mujer y el niño desempeñan un papel contrario: se caracterizan precisamente por su expresión inmutable, su rigidez, su incomunicación, que contrastan con los hábitos de la interacción dramática. En segundo lugar, el logro estético de la película de Resnais es la sustitución integral de actores humanos por figuras pintadas, dibujadas, o por esculturas: la forma transversal del cine de vanguardia logra expresar el sufrimiento humano sin mostrar víctimas reales. Esta elipsis apoya la voz del actor y de la actriz que narran la historia de *Guernica*, y cuyas voces, como las únicas presencias humanas, parecen las de los sobrevivientes de una catástrofe de orden universal. Contra a esta tendencia generalizadora, la obra de Fernando Arrabal, arraigada en el arte de la escena, busca dar caras reales al sufrimiento: caras humanas y grotescas, desde luego, que quitan el patetismo inherente al nombre de *Guernica*. Mientras que el discurso de Resnais no deja de ser un discurso humanista y serio, y la dramatización del cuadro se acerca a una trama trágica por los medios del cine experimental, la misma dramatización resulta una mera farsa para Arrabal. Dentro del marco de la filología podemos afirmar la continuidad de estos géneros dramáticos occidentales. Se mantienen aún en obras de vanguardia que eligen formas serias o formas cómicas para dramatizar el cuadro de Picasso. Sin embargo, en el marco más amplio, en el cual se desarrolla la recepción intermedial de *Guernica*, deja de ser un fenómeno filológico, artístico o cinematográfico. Se manifiesta en todas las formas de dramatización de conflictos, como en la manifestación política a la que asistí ayer en una pausa del congreso, muy cerca de acá. En la tribuna de los portavoces habían tendido, como telón de fondo, una copia de *Guernica*. Fue entonces que me di cuenta de que el *Guernica* del que iba a hablar no era el original que cuelga en el Museo Reina Sofía, sino el lienzo que vi en la calle 50 de La Plata, cubierto de eslóganes. Como puesta en escena del cuadro, aquel telón de fondo no cabe en ninguna de las disciplinas que enumeré al comienzo de mi ponencia; sin embargo retoma la dialéctica entre el poder icónico y la tendencia iconoclasta que está en la base de las animaciones del *Guernica* en tanto “pintura viviente”, desde su exposición en el pabellón de la Exposición universal hasta los montajes del Equipo crónica, pasando por las dos *Guernicas* de los años cincuenta que acabo de comentar.

Bibliografía

- Arrabal, Fernando (1997) [1961]. “Guernica”. *Teatro completo*, Volumen I, Madrid, Espasa Calpe, 515-537.
- Bernadac, Marie-Laure y Gisèle Breteau-Skira (coord.) (1992). *Picasso à l'écran*, Paris, Centre Pompidou/Réunion des Musées Nationaux.
- Bürger, Peter (1974). *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Castoriadis, Cornelius (1999) [1975]. *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil.
- Torres Monreal, Francisco (1997). “Introducción a la vanguardia teatral arrabaliana (1955-1967)”. Cantalapiedra, Fernando y Francisco Torres Monreal (coord.). *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel, Reichenberger, 1-23.
- Contreras, Pablo (2000). “¿Símbolo o mito? La memoria cinematográfica del bombardeo de Gernika”. *Ikusgaiak* 4: 49-74.
- Dalmace, Michèle et al. (2002). *Equipo Crónica. Catálogo razonado*, Valencia, IVAM.
- Fleischer, Alain (1998). *L'Art d'Alain Resnais*, Paris, Centre Pompidou.
- López Mondéjar, Publio (1997). *Historia de la fotografía en España*, Madrid/Barcelona, Lunwerg.
- Resnais, Alain et Robert Hessens (2004) [1950]. *Guernica*, Paris, Arté Vidéo.

Van Hensbergen, Gjis (2005). *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century icon*, London, Bloomsbury.